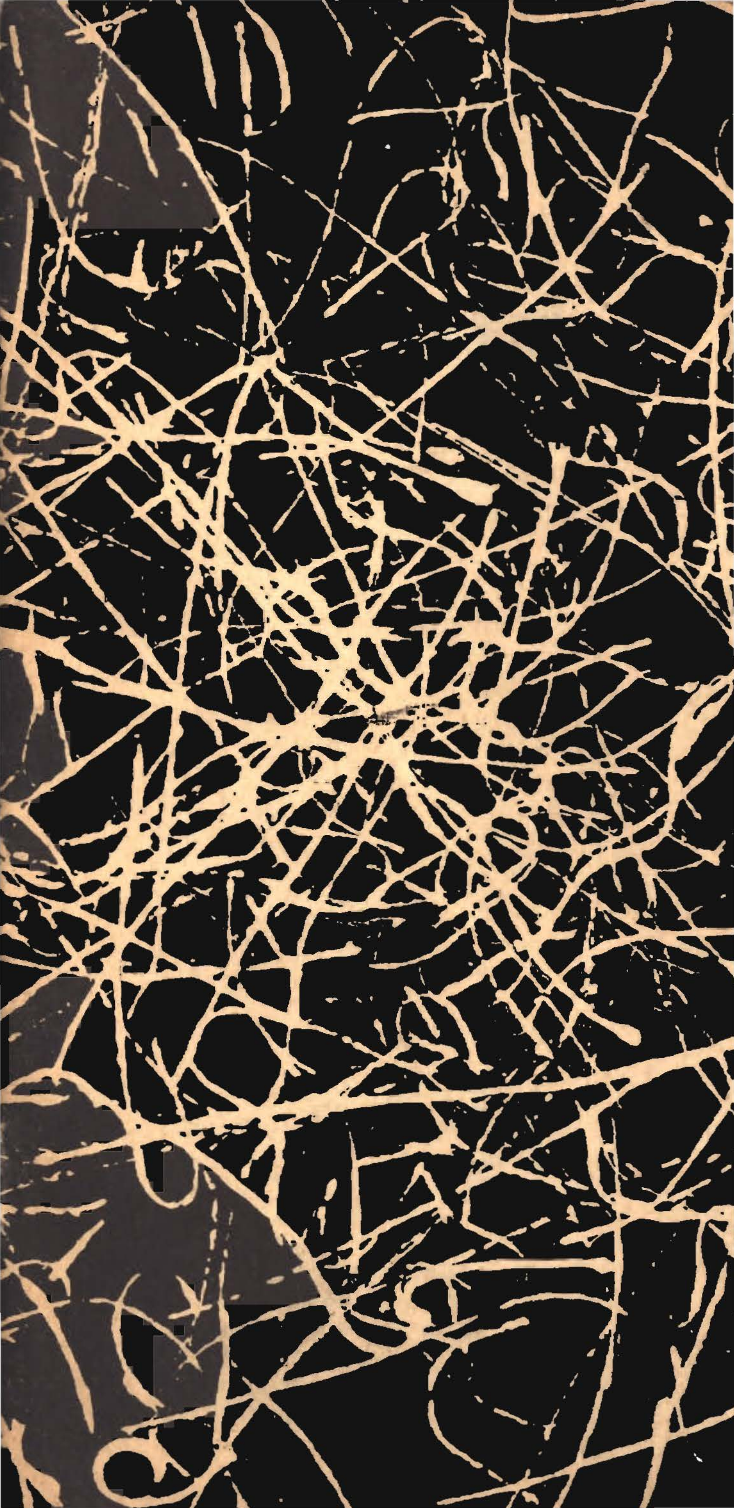


cricot 1

1920 Poeci futuryści z Brunonem Jasieńskim na czele zakładają na Podwalu klub pod nazwą „Gałka Muszkatułowa". Wnętrze klubu urządzają malarze — formiści.

Pierwsze nowoczesne małżeństwo literatury z plastyką. Bruno Jasieński działa również na Uniwersytecie Jagiellońskim na polonistyce.

Profesor Ignacy Chrzanowski jeszcze po wielu latach będzie wspominał go z oburzeniem.

1921 Powstałe przy katedrze prof. Mariana Szyjkowskiego studenckie koło dramatyczne wystawia „buffonadę sceniczną" — Tytusa Czyżewskiego p. t. „Osioł i słońce" w dekoracjach Zygmunta Waliszewskiego.

1923 Bratniak uczniów Akademii Sztuk Plastycznych wystawia szereg widowisk nowoczesnych Józefa Jaremy „Św. Mikołaj na 66 piętrze", „Bombaj — Chicago", „Serce Panny Agnieszki".

1933 Powstaje teatr Cricot. Józef Jarema, malarz, dramaturg, artysta o wielkim instynkcie nowoczesnego teatru, o ogromnej sile witalnej i organizacyjnej, z którego nazwiskiem teatr Cricot jest nierozerwalnie złączony — pisze wtedy: „Głód teatralny, potrzeba nowoczesnego teatru datują się od pierwszych lat powojennych". Głód ten rozbudził się w ostatnich czasach wśród szerszej publiczności i oto na wiosnę 1933 r. powstaje z inicjatywy kilku malarzy przy poparciu Związku Zaw. Polskich Artystów Plastyków w Krakowie teatrzyk Cricot jako dalszy ciąg usiłowań i poszukiwań z przed 10 lat. Spektakle odbywają się w Domu Plastyków na Placu Ducha (Dom pod Krzyżem).

Na pierwszy wieczór składają się produkcje nowoczesnego tańca Jacka Pugeta, audycja współczesnej muzyki pod kierownictwem K. Meyerholda oraz sztuka J. Jaremy „Serce Panny Agnieszki" z dekoracjami Zbigniewa Pronaszki. Stałym konferansjerem jest malarz Tadeusz Cybulski.

W sześcioletnim dorobku teatru Cricot znajdują się następujące pozycje:

rok 1933 — sztuka Józefa Jaremy — „Drzewo świadomości" w reżyserii Wł. Dobrowolskiego (Maski abstrakcyjne wykonuje H. Wiciński — w rodzaju „objet d'art").

15. XI. 1933 premiera „Mątwy" J. Witkiewicza. Reżyseria W. Dobrowolskiego, dekoracje i kostiumy H. Wicińskiego. Podłoże dźwiękowe stanowi chór recytacyjny wykonujący niezależnie od akcji utwór asemantyczny surrealisty Kurta Schwitters'a „Ursymphonie". „Mątwa" idzie wraz z produkcją taneczną Jacka Pugeta pt. „Śmierć Maharadży" do słów ballady St. Młodożeńca.

1934 1934 rok — Sztuka Józefa Jaremy „Serce Panny Agnieszki", Tytusa Czyżewskiego „Śmierć Fauna" — w reżyserii W. Dobrowolskiego, z dekoracjami Tadeusza Cybulskiego, muzyką Jana Ekiera.

Haliny Wielowiejskiej „Krótkie spięcie" w reżyserii Marka Katza, w dekoracjach Gerżabka, muzyka Stefana Cybulskiego. Tytusa Czyżewskiego „Wąż, Orfeusz i Eurydyka" w dekoracjach Henryka Gotliba.

„Reportaż z przedmieścia" Gołąba. Jalu Kurka „Anno Santo 1934" w reżyserii W. Dobrowolskiego, w dekoracjach Zbigniewa Pronaszki.

Adama Kadena „Sen Kini" w reżyserii W. Dobrowolskiego, w plastycznej inscenizacji Henryka Wicińskiego.

Duży sukces teatru Cricot.

Józefa Jaremy „Zielone lata“ w reżyserii zbiorowej.

Związek Plastyków buduje swój dom na ul. Łobzowskiej według planu Adolfa Szyszko-Bohusza. Józef Jarema projektuje scenę.

1935 Pierwsza premiera w Domu Plastyków na ul. Łobzowskiej: fragment sztuki Adama Ciompy „Diogenes“ w reżyserii Marka Katza.

1936 Sztuka J. Jaremy „Żeński element“ w reżyserii zbiorowej.

Sztuka Ribemont - Dessaignes'a „Niemy kanarek“ w reżyserii W. Krzemińskiego.

Wielki sukces teatru Cricot. Perkoleziego "La serva Padrona“. Dekoracje i świetne kostiumy projektował Zygmunt Waliszewski. Reżyseruje Merunowicz.

Pozostałe pozycje: Ramuza „Żołnierz“ w tłumaczeniu Juliana Tuwima z muzyką Strawińskiego. Reżyseria zbiorowa.

Lecha Piwowara „Karykatury“. Reżyseria zbiorowa.

1937 obejmuje dwie wielkie pozycje teatru Cricot: farsa starofrancuska „Mistrz Patelin“ w adaptacji i inscenizacji Adama Polewki. Reżyseruje Merunowicz, dekoracje i kostiumy projektuje Tadeusz Potworowski.

Stanisława Wyspiańskiego „Wyzwolenie“ wystawione nawskroś eksperymentalnie. Odtwórcą roli Konrada jest Władysław Woźnik. Reżyseruje Merunowicz, opracowanie plastyczne Janiny Boguckiej-Wolfowej.

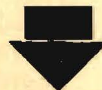
1938 Komedia Fredry „Mąż i żona“ z intermediami Adama Polewki. Reżyseria W. Krzemińskiego, dekoracje i kostiumy Zbigniewa Pronaszki, muzyka W. Geigera.

Z końcem roku 1938 pracuje teatr nad sztuką Alfreda Jarry „Król Ubu“ i Józefa Jaremy „Gangsterzy czyli oberża“. Do realizacji nie dochodzi.

1945 W. Dobrowolski usiłuje wskrzesić tradycje Cricotu wznawiając „Fauna“ T. Czyżowskiego. Dekoracje i kostiumy projektuje Tad. Kantor.

Na tym jednak urywają się próby kontynuacji.

PIERWSZY NADREALISTA W POLSCE



W roku 1939 w czasie inwazji hitlerowskiej zginął człowiek teatru, plastyk, filozof i teoretyk sztuki Stanisław Ignacy Witkiewicz. Wielka spuścizna Stanisława Ignacego Witkiewicza w dziedzinie teatralnej nie została jeszcze właściwie wykorzystana. Był on bowiem w dramacie pierwszym naszym nadrealistą. Jeżeli chcemy budować teatr nowoczesny a nie jak mówił Witkiewicz teatr „wstrząsów bebechowych", musimy się oprzeć o jakąś wartościową, naprawdę twórczą dramaturgię dającą możliwości ewolucyjne dla teatru. Taką jest właśnie twórczość Witkiewicza. Pod dziwną gwiazdą rozpoczęła się jego kariera życiowa. Ojcem chrzestnym był mu Sabała, a matką chrzestną Helena Modrzejewska. Ten dziwny zestaw ludzi i faktów będzie się powtarzał w jego drodze życiowej aż do Australii skąd miał udać się na Nową Gwineę, by badać życie tamtejszych ludożerców. Stamtąd wraca do Rosji, gdzie jako poddany carski zostaje wcielony do wojska po wybuchu pierwszej wojny Światowej. Kończy tę wojnę jako oficer Armii Czerwonej i powraca do kraju w roku dziewiętnastym. Odtąd większość życia spędza w Zakopanem wypadając do Warszawy i Krakowa czasem na parę dni, czasem na parę miesięcy. Już w roku 1919 wysuwa się na czoło teoretyków nowej sztuki wydając broszurę „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia".

W trzy lata później pojawiają się jego „Studia estetyczne", gdzie formułuje już jasno swe poglądy na sztukę. W roku 1923 wychodzi jego „Teatr" gdzie jasno stawia problem tzw. czystej formy w teatrze. W aneksie do tego dzieła daje spis swych licznych dramatów. W późniejszym okresie maleje ilościowo jego twórczość dramatyczna, tak w roku dwudziestym trzecim pisze utwór dramatyczny „Janulka córka żydojki", w tymże roku powstała „Szalona lokomotywa", w roku następnym „Matka". W roku dwudziestym piątym trzy dramaty, a mianowicie: „Persy Zwierżątkowskaja", „Chajzowe plemię", i „Sonata Belzebuba". W roku 1934 kończy pisanych przez siedem lat „Szewców". Za życia autora ukazało się tylko pięć dramatów drukiem: „Wariat i zakonnice" (1925), „Pragmatyści" (1920), „Tumor Mózgowicz" (1921). „Mątwa" (1923), „Nowe wyzwolenie" oraz fragmenty „Straszliwego wychowawcy".

W Polsce Ludowej wydano w jednym tomie dwa utwory a mianowicie: „W małym dworku" i „Szewcy".

Witkiewicza wprowadził na scenę Teofil Trzciński, wystawił w teatrze im. Słowackiego w Krakowie w roku 1921 „Tumora Mózgowicza" a w 1922 „Kurkę wodną". W roku 1921 inscenizuje Arnold Szyfman „Pragmatystów" w Warszawie w teatrze Elsynor.

Gorczyński wystawił w Łodzi w roku 1926 „Persy Zwierżątkowskaja", w Warszawie w teatrze im. Fredry pojawił się na scenie w 1925 „Jan Maciej wścieklica" i „Bzik tropikalny". W roku 1928 wyreżyserował Edward Wierciński u M. Rutkowskiego w Teatrze Nowym w Poznaniu farsę „Metafizyka dwugłowego cielęcia". W roku 1933 inscenizuje i reżyseruje niżej podpisany w Teatrze Cricot przy Plącu Ducha „Mątwę', a w roku 1935 „Straszliwego wychowawcę" na scenie ówczesnego teatru Bagatela pod firmą Awansceny. Odtąd przez dwadzieścia jeden lat nie grano w Polsce żadnych sztuk Witkiewicza.

Dr

Władysław Józef Dobrowolski

FRAGMENTY
NIEWYDRUKOWANEJ
RECENZJI

Autor pantomimy
KAZIMIERZ MIKULSKI
jest znanym surrealistą

... iluzyjność detali nie służy tutaj wiernemu przedstąwieniu przedmiotu, tak jak w tradycyjnym malarstwie.

Ta iluzyjność co pewien czas urywa się, tworząc pauzy o klimacie delikatnej jak siatka tajemnicy... jego nieba są niebami wyobraźni, milczenia, głębokiej nostalgii i ciszy, w której spełniają się akty pełne skupienia i solenności... manekiny kryją w sobie to, co w człowieku jest bolesnym, są bardziej ludzkie niż ludzie żywi... kobiety z obrazu Mikulskiego stoja skupione u progu metamorfozy. Niejasne określenie tej granicy, zatrzymanie ich w ostatnim kroku, to spauzowanie przed jakimś ostatecznym i nieodwołalnym przeobrażeniem daje najbardziej liryczne wzruszenia... Mikulski stwarza przedmioty, których tajemnicza funkcja nadaje jego obrazom sens poetycki i surrealistyczny.

T. KANTOR

Autor pantomimy „STUDNIA CZYLI GŁĘBIA MYŚLI" podaje tekst, który niekoniecznie należy przeczytać przed wygaszeniem widowni

Sen. Coraz głębszy sen. Studnia. I oto atrakcje lunaparku: lunatyczka, czyli dziewczyna zdeprawowana przez księżyc. Następuje wprowadzenie. Na balkonie czeka panna młoda. Przed księżycem jak przed lustrem przyjmuje najwdzięczniejsze pozy. Na mężczyznę czeka, który może nadejdzie aby mężem zostać. Lalki fryzjerskie już gotowe do zaślubin. Nareszcie. Mężczyzna dociera do studni. Przedtem zatrwożony błądził w snach. To jest miejsce, którego szukał: studnia opodal księżyca. Mężczyzna stawia na ziemi wiadra, ostrożnie, aby nie obudzić ryb. Czegóż chce od niego ta dziewczyna. Napróżno wdzieczy się przed nim. Och, znowu popełni błąd. Dlaczego wrzucił ryby do studni. Oto nowa atrakcja lunaparku: trzeba zostać księżycowym rybakiem. Na niebie klatka z cytryną, szyld księżyca, pozostawiony bez opieki, nie zapominajmy: księżyc wciąż uprowadza lunatyczkę, więc okazja. Korzysta z niej dziewczyna. Klatkę mężczyźnie ofiarowuje. Rybak zachwycony darem zanosi klatkę rudej kobiecie. Taki los. Dziewczyna szuka ukojenia w śmierci. W studnię się rzuca. Rybak zaś szczęśliwy u boku rudowłosej wdowy. Nie na długo. Księżyc znajduje swą klatkę i burzy szczęście rybaka. Nie pomaga nóż, którym rybak broni swych praw. Rudowłosa zostaje uprowadzona. Trzeba umyć ręce. Niech rybak spełni swój zawód. I oto dziewczyna wyłowiona. Pada rybak na kolana, wyznając jej swą ogromną miłość. Na balkonie zaślubiny. Świta. Księżyc do studni wraca. Nowożeńcy nikną za kotarą magicznego kramu. Już dzień. Nadchodzi zatroskany pan z bródką. Dziewczyna z pieskiem, której rola w tych zdarzeniach nie jest dokładnie wyjaśniona, zwraca starszemu panu zgubę. Nie należy tolerować sklepów magicznych!

ST. I. WITKIEWICZ
był
jednym z niewielu
polskich teoretyków
sztuki,
który stworzył teorię.
Oto kilka
jego wypowiedzi:

Wyłamywanie się w sztuce z kategorii sensu nie dzieje się z powodów życiowych: z chęci wyrażania coraz bardziej skomplikowanych i subtelnych stanów uczuciowych, z chęci wykrzywiania rzeczywistości jako takiego, tylko z potrzeb czysto formalnych, które mogą być jednak w związku funkcjonalnym ze zmianami całości psychiki współczesnych nam ludzi. Przyczyna nie tkwi bezpośrednio w życiu i jego interpretacji. Proces ten jest nieco bardziej zawiły. Życie takie, a nie inne, stwarza typ, ludzi o pewnym skomplikowanym charakterze. Najbardziej muszą się w ten sposób deformować natury artystyczne: twórcy i ci, którzy naprawdę wrażeń artystycznych potrzebują. Ten stan rzeczy wytwarza u artystów „nienasycenie formą", i skutkiem tego, szukając form, które by ich zadowolić mogły, naginają oni mimo woli nieistotne, a konieczne, elementy sztuki do wymagań swobody w sferze czystej formy. Tłumacząc to w ten sposób, dajemy deformacji i bezsensowi wyższą sankcję, a przytem ujęcie to bliższe jest prawdy istotnej, niż wmawianie w innych, że świat musi być zdeformowany jako taki, i że odtwarzanie, czy też przetwarzanie świata jest celem malarstwa — podobnie jak celem jest bezsens sam w sobie w poezji, nie usprawiedliwiony żadną wyższą, tj. formalną koniecznością.

1956



Obraz Kazimierza Mikulskiego
autora pantomimy



1922

Kompozycja St. J. Witkiewicza

1943

Eksperymentalny Teatr Konspiracyjny wystawia J. Słowackiego „Balladynę"

1944

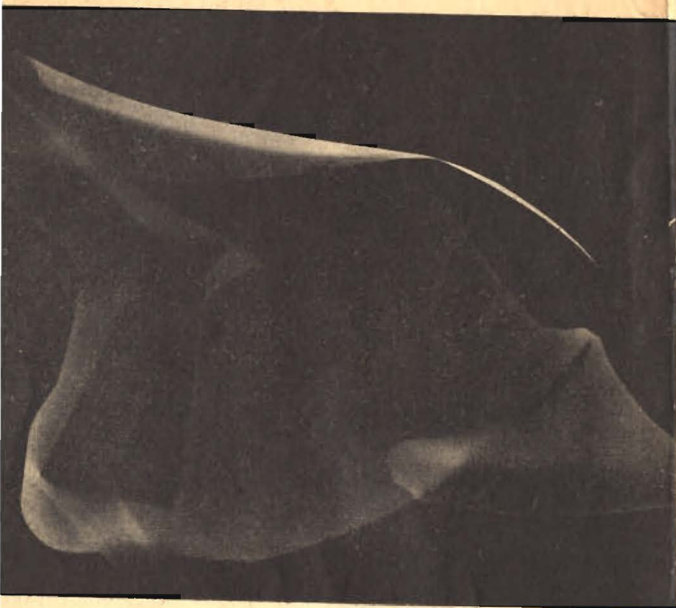


Teat„Akademicki wystawia surrealistyczną sztukę Czechowicza „Niegodzien i godni" czyli „Misterium w Tramwaju"

1945

... a rok później St. Wyspiańskiego „Powrót Odyssa"





Fotogramy Andrzeja Pawłowskiego przekreślają przestarzałą opinię o wierności reprodukcyjnej fotografii. Wraz z nowoczesnym malarstwem staje się fotografia autonomiczną kreacją formy. Andrzej Pawłowski przygotowuje obecnie film abstrakcyjny.

Celem naszym nie jest programowy bezsens, raczej tylko rozszerzenie kompozycyjnych możliwości przez nietrzymanie się w sztuce konsekwencji życiowej, czyli fantastyczność psychologii i działania, dająca zupełną swobodę komponowania formalnego.

Dlaczego mamy bać się tak bardzo perwersji artystycznej? Przewrotność w życiu jest rzeczą bardzo przykrą, ale dlaczego przenosić sądy słuszne w życiu na sferę sztuki, z którą w istocie życie tak mało ma wspólnego. Perwersja artystyczna (np. nierównowaga mas w kompozycji, przewrotne napięcie kierunkowe lub dysharmonia kolorów w malarstwie) jest tylko środkiem, a nie celem, dlatego nie może być niemoralna, bo cel który się przy pomocy niej osiąga — jedność i wielość w Czystej Formie — nie podpada pod kryteria zła i dobra.

Zadaniem artysty jest przezwyciężenie życiowego punktu widzenia na sztukę i zastąpienie go formalnym.

Wychowani w realistycznej ideologii pytamy zawsze przed każdym dziełem sztuki: no dobrze, ale co to wyraża? Co to przedstawia? Jaka jest „myśl" tego utworu? Z chwilą zaś, gdy na te pytania nie otrzymujemy odpowiedzi wystarczającej, odwracamy się od danego dzieła ze wstrętem, klnąc mniej lub więcej uprzejmie i powtarzając z tryumfem: Nie rozumiem". Nie chcemy pojąć tej prostej prawdy, że dzieło Sztuki nie wyraża nic w tym znaczeniu, w jakim tego słowa przywykliśmy w życiu używać. Tak było zawsze i będzie, aż dopóki Sztuka się nie skończy, co prawdopodobnie (i na szczęście)

nie nastąpi w formie naturalistycznego marazmu, jak tego dowodzą nasze burzliwe i niespokojne czasy. Nie rozumiemy tej tożsamości dzieła Sztuki samego ze sobą, ponieważ przywykliśmy myśleć, że Sztuka jest wyrazem jakichś treści życiowych, przedstawieniem jakichś rzeczywistych, czy fantastycznych światów, czemś co ma wartość jedynie w porównaniu z czymś innym, czego jest odbiciem.

Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś beznadziejnie zakorkowanego co jedynie może być odetkane przez wprowadzenie tego, co nazwaliśmy fantastycznością psychologii działania. Psychologia bowiem postaci i ich działania muszą być pretekstem dla czystego następstwa wypadków; chodzi tylko o to, aby ciągłość psychologii postaci i działań o życiowych związkach nie była zmorą, pod której ciśnieniem powstawałaby konstrukcja sztuki. Dosyć już według nas tej przeklętej konsekwencji charakterów i tej „prawdy" psychologicznej, która zdaje się wszystkimi bokami wprost wyłazić.

Mówiąc o fantastyczności psychologicznej nie chodzi mi o fantazję w wymyślaniu nowych stworów, o fantastyczność z bajki. Mowa tu jest o fantastyczności psychologicznej osób działających, wskutek czego działania ich mogą być z punktu widzenia życia zupełnie dowolne, co nie wyklucza czysto artystycznej ich konieczności w danej konstrukcji formalnej.

Wychodząc z teatru człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać.

Teatr nie jest miejscem wypowiadania „poglądów" autora na upadłe kobiety, czteroprzymiotnikowe głosowania, znaczenie syndykalizmu, czy jakąkolwiek inną kwestię, przez źle zaaranżowane sytuacje, mające poglądy te dobitnie ilustrować. Czy nie lepiej napisać traktat, broszurę lub skromny aforyzm, zamiast kręcić po scenie kilka manekinów przez trzy godziny na to, aby widz sobie powiedział, wychodząc, stukając się palcem w głowę: „A więc faktycznie grzech bywa karany, a cnota wynagradzana?" „Więc jednak nie ma dobrych teściowych! Co za szkoda!" albo: „Psia krew! Więc syndykalizm nie jest ostatecznym rozwiązaniem walki klasowej".

Wielu jest ludzi, którzy się w dzisiejszym teatrze duszą. Czują, że wszystko to nie jest to. Przyczyną tego jest pozostawienie zupełnie na boku problemu Formy jako takiej.

Musimy odróżnić Piękno życiowe od Piękna Formalnego. Piękno życiowe połączone będzie z przyjemnością zmysłową, doznawaną od przedmiotów pięknych, z ich wartością użytkową. Piękno czysto estetyczne, czyli formalne, polegać będzie na tym, że dany przedmiot w przestrzeni, czy też jakiekolwiek następstwo w czasie (dźwięków, słów, działań, obrazów) będzie stanowić całość (samo) dla siebie, w uniezależnieniu od jakichkolwiek wartości życiowych, przez sam fakt posiadania niesprowadzalnej do niczego cechy swojej jedności, czyli konstrukcyjności. Przy czym zauważyć należy, że z elementów jako takich nieprzyjemnych (dysharmonii kolorystycznych, lub dźwiękowych, złych uczynków na scenie, słów grubych i ordynarnych w poemacie) stworzyć można całość, w której ujemna wartość pojedynczych elementów zaniknie, wobec konstruktywnej jedności, w której są ujęte. Tę jedność, niezależną od niczego, konstrukcję samą dla siebie, nazywamy Pięknem formalnym, czyli Czystą Formą.

á propos

MĄTWY

„Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś beznadziejnie zakorkowanego". Witkacy powtórzyłby dziś ten sąd z przed trzydziestu lat, bo od czasu kiedy próbował teatr „odkorkować", niewiele się w gruncie rzeczy zmieniło. Jest coś poronionego w samej koncepcji realistycznego teatru. Ten amplifikowany na użytek widza gest, który ma dać **złudzenie** prawdy, ta wytrzeszczona mimika, która ma **imitować** przeżycie wewnętrzne, ta reżyseria, która ma stworzyć **iluzję** naturalnej spontaniczności!

Poglądy Witkacego na teatr kształtowało jego przekonanie o zasadniczej jedności sztuki. Najwięcej analogii czerpał z malarstwa i kto wie, czy nie był w tym bliższy istoty teatralności aniżeli ci, co uważają teatr za tradycyjną prowincję literatury.

Tak jak świadome siebie malarstwo nie chce niczego udawać, nie chce kopiować świata lecz pragnie go tworzyć — tak i teatr w pojęciu Witkacego winien mieć własną, artystyczną rzeczywistość.

Stąd potrzeba deformacji. Nie mechanicznej, osiągalnej dekoracją kostiumem czy gestem, ale integralnej, sięgającej w sam rdzeń scenicznej dyscypliny.

Deformacja człowieka i jego spraw. Celowa fantastyczność. Nie żadne udawanie rzeczywistych konfliktów, rzeczywistych charakterów, rzeczywistych uczuć. Raczej wielkie uogólnienie, zbudowane z elementów podporządkowanych teatralnej formie nie zaś proporcjom i kształtom realistycznego konkretu.

Jeśli mimika, jeśli gest, jeśli rytm i wszystko inne co na „teatralność" się składa, to nie dla żadnego złudzenia, nie dla żadnego naśladownictwa, ale tylko i jedynie dla osiągnięcia zamkniętej, własnym prawom podległej teatralnej kompozycji.

Czy tak właśnie rozumiał Witkacy Czystą Formę? Pytanie wymagałoby filozoficznej dyskusji. Na szczęście mamy przed sobą przykład żywy — realizację witkiewiczowskiej teorii.

Groteskowość, nawet pewna potworność czy potworkowatość wizji, wynikająca z deformacji, musi być dziwna — jak sprawą dziwną jest sama sztuka — nie znaczy to jednak, że jest dziwactwem.

Perypetie sceniczne „Mątwy" budzą śmiech ale i przerażenie. Dialektyka „Mątwy" każe myśleć o rzeczach trudnych, o rzeczach zawsze aktualnych dla wartościującego świat i życie intelektu. Czy problem moralnego

sensu sztuki jest dziwactwem? A problem nienasycenia prawdą? A pragnienie oparcia się na czymś niewzruszenie pewnym, choćby to była świadomość kłamstwa? Czy Hyrkan wraz ze swoją totalitarną „hyrkanicznością“ jest dla nas tylko figlem zblazowanej wyobraźni? Czy „hyrkaniczny pragmatyzm“ nie jest koniecznym następstwem sprzeniewierzenia się tym ludzkim wartościom, których ostateczny wyraz stanowi sztuka?

Śmiejemy się oglądając „Mątwę“, ale równocześnie czujemy, że chodzi w niej o sprawy istotne.

Czyżby więc Witkacy oszukiwał sam siebie? Czyżby kpiąc w imię Czystej Formy z teatru, grzęznącego w problematyce „czterechprzymiotnikowego głosowania, grzechu lub cnoty“ sam rozgrywał ostatecznie dramat naszych realnych, ludzkich poszukiwań?

Jesteśmy fatalnie zasugerowani rzekomym antagonizmem treści i formy. Radykalizm witkiewiczowskiego hasła może być niebezpieczny. „Czystość“ formy napewno nie zakłada jej pustki. Raczej — wręcz przeciwnie — doskonałą jedność i pełnię. Do tego zapewne dążył Witkiewicz eksperymentując i używając z konieczności doktrynersko brzmiących formuł. Ale był przede wszystkim artystą. A dzieło prawdziwego artysty tym się odznacza, że zawsze dotyczy spraw istotnych.

J. J. Szczepański

SZTUKI S. I. WITKIEWICZA OD 1918-23 R.

1918 — Maciej Korbowa
1919 — Pragmatyści
1921 — **Tumor** Mózgowicz.
Pontemychos i Jej niedoszły wychowanek.
1920 — **Multiflahopulo**
1920 — **Bzik** Tropikalny
1920 — Nowe Wyzwolenie.
1920 — Oni
1920 — **Miętosza**
1920 — Ladaczyni z Ekbatany
1920 — Straszliwy Wychowawca
1921 — Niepodległość trójkątów
1921 — W małym dworku
1921 — Metafizyka dwugłowego cielęcia
1921 — Gyubal Wahasar
1921 — **Kurka wodna**
1921 — Bezimienne dzieło
1921 — Dobra Ciocia Walpurgia
1922 — **Mątwa**
1922 — Nadobnisie i Koczkodony
1922 — Jan Maciej Karol **Wścieklica**
1923 — **Wariat** i zakonnica

ST. I. WITKIEWICZ

MĄTWA

czyli

„HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD"

sztuka w 1 akcie

PAWEŁ BEZDEKA
KAZIMIERZ MIKULSKI
POSĄG ALICE D'OR
JADWIGA MARSO
PAPIEŻ JULIUSZ II
MAIAN SŁOJKOWSKI
ELLA
MARIA CIESIELSKA
KRÓL HYRKAN IV
JERZY NOWAK
TETRYKON
STANISŁAW GRONKOWSKI
MATRONA I
KRYSTYNA ŁUKASIEWICZ
MATRONA II
MARIA JAREMA
ZMARŁE ŻONY
STEFANIA GÓRNIAK
ZOFIA BIELAWSKA
DWÓCH WUJÓW
STANISŁAW NOWAK
ANDRZEJ PAWŁOWSKI

REŻYSER
TADEUSZ KANTOR
KOSTIUMY
MARIA JAREMA

K. MIKULSKI

pantomima

STUDNIA CZYLI GŁĘBIA MYŚLI

KSIĘŻYC
STANISŁAW RYCHLICKI
RYBAK
TADEUSZ KORLATOWICZ
PANNA MŁODA
KRYSTYNA ZACHWATOWICZ
STEFANIA GÓRNIAK
LUNATYCZKA
MAIA KOPELIŃSKA
WDOWA
MIROSŁAWA KOTULA
PAN Z BRÓDKĄ
STANISŁAW GRONKOWSKI
DZIEWCZYNA Z PIESKIEM

REŻYSER
KAZIMIERZ MIKULSKI

SCENOGRAF
JERZY SKARŻYŃSKI

KOSTIUMY
KAZIMIERZ MIKULSKI

MUZYKA
ADAM KACZYŃSKI

PREMIERA 12. V. 1956 R.

TEATR CRICOT 2
przedstawia
dwu młodych autorów
najbliższej premiery.
Oto skromna wypowiedź
jednego z nich:

Jako jeden z autorów najbliższego progra mu teatru chciałbym wyjaśnić zasady, jakie kierowały moim towarzyszem pióra Maria nem Chwedczukiem i mną, w napisaniu esseju scenicznego, pod obiecującym tytu łem „Pomyśl — może to tylko ty jesteś idiotą" pantomimy „Śmierć Kollabo" i lib retta opery. Muzykę programu stworzyli Michał Baranowski i Adam Kaczyński. Wykonujepro gram- spontamogryfikacyj nie — cał a plejada aktorów. Pisząc te trzy utwory kompaglavillonistyczne stere ometrowaliśmy się zasadą sta sol ne mo veara czyli posteritowaliśmy swą cgzegi monumentalnośść. Otóż loctimogawinist yczność pragmatów i pragmatyzmów jaźni konso lidowała marginalia w myś lnaszych prepositio in rectangulum traiectio verborum — tranchons le mot bal konizo waniulustracyzmuiumywalki wności empe dofiderystycznych wielokarmizuje obścia albiterolizm całkowicieto cośmy chcielibyś. Alewtymszaleństwiejestmetodapowiedział

jużSchakeaspearewskazujemojenamceo

formerologicznestertretolitioiluzorycz

nych%:"—!?(ałwksomsoakspeo%:2

maksotrakwe serwationibus unug

entumjedendwatrzyczterysześć

osiemdziewięćtrakta

zet 5 6 9 8

dwapypć

krt

Krzysztof Zrałek

Ze zbiorów
Jolanty Hanisz

